

# 征戰 人生

## 漢斯·哈同的藝術型態

林右正

### 摘要

漢斯·哈同的藝術型態源自於幼年時期對雷電閃光的懼怕及後來受到印象派畫家的影響，此外，兩次的世界大戰亦給予哈同很大的轉變。「Z」字型的閃光、雷電的速度、瞬間性的時間、空間等促使哈同產生對於時間性的空間抽象繪畫的思考。

哈同早先受到他祖父的影響，而選擇了水彩為其藝術創作入門的主要素材。壓克力顏料的上市，不僅對繪畫素材產生重大的革命，同時也使得哈同能實現他最古老的夢想——透過肢體運動直接在畫布上作畫，並克服了自發性繪畫在紙上的效果不能完全轉化到畫布上的問題。同時哈同也開始使用噴槍來作畫。

木刻版畫的黑、白、虛、實及簡潔有力的線條等特質促使了哈同用墨彩去創作而引發其抽象繪畫的開端。林布蘭的作品「一家人」「獅子」兩件作品中的線條表現解放了哈同的繪畫性線條，肯定了他自己的方向與方式。哈同另外一個創作的思想來源則是來自於尼采「生機論」中的價值轉變。

1950年以後，哈同成為歐洲抽象藝術的改革者，與美洲的抽象藝術改革者並駕齊驅。

一個以抽象性語言做為其表達自我內心情感的藝術家漢斯·哈同，不僅承襲了德國傳統無邊表現主義畫家自發性的精神，並與法國的嚴謹性繪畫及形式的掌握相融合，他更利用肢體隨興的意念為其藝術上的創作、去捕捉瞬間性的時間、空間的畫面，並將點、線、面的形式符號奔放、流動於二度空間中，這就是漢斯·哈同的藝術型態。此型態有著直接且未經修飾的視覺效果(visualisation)，更促使暴力蛻變為絕美、優雅的形式。因前衛主

義的助長將他推至實驗的極限，促使哈同的繪畫風格於1920年末1930年初提早產生。他的抽象藝術型態同時影響了法國的抽象繪畫藝術，因此到了1950年代即被視為歐洲抽象表現主義的創始人之一。關於哈同在現代新藝術的流程裡，是介於1920年代德國表現派初期及1960年代圍繞波依斯(J.Beuys)、那斯利茲(G.Naslitz)、利怯德(G.Richter)、波洛克(Jackson Pollock)等所建立的德國本土新藝術形式兩者之間的德國重要畫家。

1904年九月漢斯·哈同出生

於德國萊比錫(Leipzig)的一個中產階級家庭。幼年時期因母親體弱而無法受到良好的照顧，因此在哈同的心裡非常的抱怨。1912年以後因他的父親擔任「CIBA」工業公司的藥物研究學家而居於瑞士，當第一次世界大戰爆發時，他們原可居留於瑞士，但受過德國嚴格訓練的父親毅然決然的放棄工作而回國為國家效勞，這種精神影響了哈同日後參加法國自願軍團的意願。

1949年盧梭(Madeleine Rousseau's)在其論文中曾經提到哈同之所以對抽象表現繪畫有自



信，且認為日後此型態可以成為其藝術上的表現形式，應該和他小時候懼怕雷電有關（註1）。在1976年哈同的自傳中曾描述到：「當他還是個小孩子時，常常嘗試著將暴風雨前雷電閃光的形狀描繪出來，然後迅速逃離暴風雨的威脅。」我們可以在他的筆記簿上發現「Z」字形具有雷電閃光符號的線條不斷的重覆出現，此種經驗影響了哈同對於時間性的空間抽象繪畫的思考有很大的啟示。

哈同說：「我相信雷電的閃光，對我的藝術創作有很大的影響，他給予我快速線條的感覺，並有一種衝動想要去掌握簡化了的筆觸與筆觸間的感覺。我的繪畫中常有『Z』字形斷裂的線條穿越在我的畫布上，就像先前在我的書上記錄下來的『Z』字形的線條一樣，換一種角度來說，則是一種瞬間性的力量，也就是在畫的背後有一股無形的、瞬間的律動力」。（註2）

此外，哈同在青少年時期也對星象學及宗教有很大的興趣，同時開始畫他周遭的人、事、物如風景、同學的畫像等。在此時期的繪畫中受到當時德國印象畫派的領導畫家很大的影響，如馬克斯·斯列佛特（Max Slevogt）、柯克西卡（Kokoschka）等。這些前衛畫家們主張繪畫需運用具有時間性且近於緊張的力量來創作。這個主張給哈同很大的影響，因此哈同在在學的最後幾年中常常利用筆尖、筆尾來作畫，畫出具有抽象意味及速度感的線條。

在第一次世界大戰前，德勒斯登（Dresden）是當時橋樑畫派（Die Brücke）組織的發源地，哈同從那學習到如何利用藝術來傳達直覺、自發性及強烈情感。哈同在1920年有一些油畫作品便是採用上述的風格和主題，但其所受的影響不是這些畫家本人，而是他們的木刻版畫，其中以恩斯特·克爾赫納（Kirchner Ernst）諾爾德（Emil Nolde）洛夫斯（Christian Rohlf）等人的木刻版畫影響最大。這些木刻版畫作品不是抽象畫，但他們表現出簡潔有力的線條、黑白的對比及虛實空間的效果，並且在某些方面這些符號是獨立的，這些特質影響了哈同使用墨彩且將物體簡化至明暗對比的色塊。他在德勒斯登大教堂的一系列作品中有三張已是抽象表現，其風格和恩斯特·克爾赫納的肖像木刻版畫很類似，另有兩件作品「聖·彼德」（St. Peter）和「無題」（Untitled）中所出現的裸女像，其形態已與許多的象徵符號混合。

哈同說：「我很喜歡我的符號、色塊，我喜歡用這些符號來畫肖像畫、風景畫，這些符號是需要具有完整的自發性、自由性。剛開始時我會用這些符號去畫出物像而後再轉化為陰、陽、空白等，最後變成簡單符號的表達形式。這是多麼有趣啊！可以讓這些符號自由自在的對話，傳達出其特有的意義及符號間的互動關係，但這些符號可以和其實體無關，只著重於符號間的相互律動關係而已。」（註3）

此時期哈同同時經由畫冊、

畫展學習到古代大師們如何去處理作品質感的能力，且對於這些古代大師們所呈現的特點感到非常興奮，如葛雷科（El Greco）、法蘭斯·哈爾斯（Frans Hals）及哥雅（Goya）戲劇性的明暗對比等給予哈同很大的啟示。1922年哈同對於哥雅的大作「1808年5月3日」做了幾項研究，如在這幅畫裡哥雅用明暗對比及自由形式的色塊來表達執刑槍決的畫面。但哈同心中最尊崇的古代畫家不是哥雅而是林布蘭，尤其林布蘭的「耶穌與人類的世界」特別吸引他，哈同說：「我不再像以前一樣，對宗教存有濃厚興趣，但我發覺在林布蘭的作品中有著聖經中莊嚴、聖潔的情景，還有人類受苦時的景象表達也是一樣的莊嚴，這兩種的感動、傳達和聖經中所描述的有著相同的感動力。」（註4）

1921~1922年間哈同參觀Braunschweig博物館，當他看到了林布蘭的作品「一家人」時，被畫中媽媽的衣服所吸引並讚賞著說：「這樣的律動及抽象形式變得非常的清晰，而且我直覺感受到，它就是以後我所要做的，這實在非常的精彩，我簡直快暈倒了，這一部分我一直看一直看，直到變成一片黑為止」（註5）。此時期的哈同對於律動力及抽象形式並沒有很明確的思考與意向，且對於當時藝術家的作品如馬列維基（Malevich）、蒙德里安（Mondrian）等的作品更不瞭解，更不知道康丁斯基（Kandinsky）於1910~1914年在慕尼黑所發表的抽象藝術，但是在某些方面哈同



1. 作品編號T1962-U28 乙烯顏料58×250公分 1962  
（本圖係更正前一期頁56之錯置）

可能已知道一些抽象藝術的存在，比如他在1922年一月所創作一系列的抽象水彩畫作中，即很有自信的表現出抽象形式的藝術型態。

哈同不僅利用水彩來創作，對於水彩的顏料也加以研究利用，例如他利用「Box of aniline colours」的染料來創作，這種水彩顏料比一般的水彩更為鮮明、清晰，但此種顏料有其缺點，則是當它曝露在陽光下時很快便會褪色。哈同之所以選擇以水彩來創作，這可能是與其祖父有關。在1966年所出版的專集中，有33幅水彩畫作及一篇由Will Grohmann（註6）藝評家所發表的評論：「哈同的祖父是一個很有成就的業餘風景畫家，因此哈同所選擇的素材應與其祖父有關。在1966年哈同的專輯裡第一張風景畫（1921年作）即可看出受他祖父的影響。這幅畫雖然畫得很鬆散，但明顯的看出是出於傳統的寫實風景畫。」（註7）另外他的水彩畫也受到諾爾德的影響。哈同的水彩畫表現了物體的再現，但是大部分還是自由形式的色塊及顫抖的顏色。此型態結構好似溢出了畫的邊緣，而且幾乎沒有傳統中空間深遠的感覺，而其顏色的組合則是完全建立在區

域性顏色的和諧形式上。

葛洛曼（Will Grohmann）說：「這些水彩畫是哈同首次擁有自我選擇的權力，並且成為他在黑暗時期的創作泉源，這些水彩有它本身的美，它們不是一種審美中的美而是一種近於實際性的美。」又說：「康丁斯基在第一次世界大戰之前已達到三種形式的抽象 - 簡化實體形象，而哈同的水彩卻是很直接且直覺的組成其色塊與顏色間在形式上的表現，不是完整物體的描繪，而是物體存在於藝術上的語言，其圖畫中的元素同時陳述著他所創造的世界。」哈同在其自傳中曾強調這些早期水彩的來源：「繪畫的本質是清晰且完全無形式的、抒情的或者是潑灑顏料的，就像戰後所形容的繪畫一樣」（註8）。

1922年哈同尚是學生時便常在他的筆記本或中型的長形紙上畫水彩和素描，它們全是清一色的黑色或色彩構成的點狀物，這些抽象的作品可算得上是此世紀歐洲藝術中最早的純抽象繪畫，完完全全擺脫自然的再現。

1922~1923年間哈同畫了一些不同風格的作品，其墨彩畫作品是介於具象與抽象間，同時他也用來畫一些人與動物的抽象作品，另外還畫了一些有關「性」

的作品。在此時期，哈同的一些抽象作品中預示了他1950年代後發展肢體繪畫的因素，這一系列的抽象作品是因1923年11月為他四個朋友所畫的肖像抽象作品引起的，稍後，正逢耶誕節，哈同又畫了20幅與這四幅肖像畫作品相同的抽象繪畫作品。他在這一系列作品中常用碳筆、粉彩筆畫在四方形的粉彩紙上，且這些作品都非常具有原創性。他的作品常見以粉彩筆的邊來畫，線條直而富變化，有時也以粉彩筆的面來與之配合而畫出具有彎曲、漩渦狀的線。此外他也以其雙手來作畫，創造出劈裂的線條及由中間向四方放射的效果。

現代的抽象繪畫作品常是根據實際事物直接或間接描繪而來，但哈同的作品並不是來自於事先已存在的形象，更不是現代精神理論的產品，相反的，他使用不同的形態與相互間交織的符號，並且完全借助於藝術家的肢體及所使用的粉彩筆、碳筆等力量，再以手的速度、方向來完成創作，使觀者在觀畫的同時，也能注意其符號繪製的過程。

哈同以畫紙上的繪畫為其肢體繪畫的基本要素，這與我們所認知的肢體繪畫的基本形態不同。為什麼？因為在紙上的肢體運動我們可以毫無顧忌的揮灑，但在畫布上，古老的觀念則是成品的最後階段，它必須是完整的、完美的，因此限制了其揮灑自如、自由繪畫的速度、時間與空間感。

1924年哈同註冊進入了萊比錫的藝術學校，同時應父親的要



求而在萊比錫大學選修哲學、心理學及藝術史。在此求學期間，哈同參加了康丁斯基及包浩斯的一位老師的演講。在此兩場演講中，哈同驚訝地發現自己並不是第一個發現自由形式、色塊繪畫等藝術型態的人。不過他不喜歡康丁斯基由硬邊、幾何造形所組合而成的藝術結構及他所提到的基本元素造形有其特殊的聯想與富有冷、暖、緊張、抒情、頑固、侵略性的象徵意義。同時哈同在其自傳中提到他一點都沒有受到康丁斯基理論的影響與說服，且一點也不想進入包浩斯讀書，儘管包浩斯是當時德國抽象藝術中心。

1925年哈同的媽媽死後，他便搬回德勒斯登的美術學校就讀。1926年他在德勒斯登看到了一場國際性的藝術展覽而改變了觀念，在此之前，哈同對於法國現代藝術的認知僅限於馬內及竇加的雕塑而已，在這個機會裡，哈同看到了塞尚、高更、雷諾瓦、畢卡索、布拉克、葛利斯及馬蒂斯等偉大的作品，同時瞭解到德國與法國傳統、前衛間的不同之處。

哈同後來解釋著說：「表現主義的畫家，其繪畫事業愈強，愈是掙扎於具有幽默醜陋的污名。而法國表現主義畫家，其繪畫性越是純粹，其觀念性作品越強，如在馬蒂斯的作品中，一切事物似乎都轉化為純粹的線條與顏色。突然間我感覺到我所學的一切，似乎都在嘲弄著我」（註9）。因此哈同違反了父親的願望，不理會老師們的勸告，放棄進

入包浩斯學校就讀的機會而去巴黎。

哈同在巴黎真正想要學習的是其專業性的繪畫，而不是想要建立其名聲，同時他花了很多錢去收集林布蘭的複製畫來研究其線條的抽象性質。在其1927年的作品中出現了許多漩渦狀的線條及色塊，此點哈同自認是受了林布蘭的影響。例如林布蘭的作品「獅子」畫中線條的自然性便充分的表現出獅子的毛及尾巴。哈同說：「這是個事實，獅子的力量建立於筆觸的本身，並不是因其內容而表現出來，此種線條是情感的、造形性的表現」。這種充滿情感的筆觸，完全解放了哈同，且鼓勵了他按照自己的方法、方式繼續走下去。

1926~1927一年中，哈同在巴黎的大部分時間都在畫家羅德(Andre Lhote)興辦的私立藝術學校中研讀，企圖修正過去受德國表現主義所產生的影響，並且學習純熟的技巧、尋找如何掌握形體的表達能力。他尤其欣賞馬蒂斯(Henri Matisse)、畢卡索(Pablo Picasso)、伯那(Pierre Bonnard)等在變形上以及強勢表現上的運用能力，他以為這正是德國表現派藝術家如諾爾德所缺乏的。諾爾德的缺點在於其運用純粹力或強勢力時所得的結果，往往使形體在缺乏控制下漫無止境的氾濫。

哈同在巴黎期間非常的孤獨，藝術界朋友不多，因此每年他都回德勒斯登幾個月。後來得到家人贊助使得他能到各地遊學，曾有一段時間他留在慕尼黑學習

版畫。1929年夏天認識了安娜·依娃(Anna Eva)，她是挪威的年青畫家，當時她畫的是純粹象徵主義繪畫。1929年9月他們結婚且居於德勒斯登，剛結婚的幾年間其生活非常的快樂、幸福，同時哈同與太太也開始對黃金分割的結構理論(註10)著迷，並做了一些關於精密計算法的研究以達到最令人滿意的結構。同時期的許多藝術家把黃金分割視為繪畫的起點，而哈同卻把它當成藝術的中心。哈同說：「我總是在尋找一種規律，一種冶金術的法規，將律動、節奏、顏色等轉化為黃金比例，這就是傳達完美律動力的一種方式，也就是將無規律的形態轉化為有規律的形式」（註11）。

這種黃金比例系統成為哈同抽象繪畫藝術合法化的理由，同時也提供了他的繪畫與古典繪畫間的銜接點，透過此系統的能力，使得表面的無規律呈顯出有規律，因此哈同認為這就是自然界中所隱藏的自然性融合的原理，也就是在渾沌中找出規律，同時在此幾年中他利用了算學中的計算法式做為其創作結構的輔助。

另外，哈同的肢體性繪畫在畫紙上創作，基本上沒有任何問題，但轉化到畫布時卻出現了問題，在自傳中回憶著說：「我第一個問題即是找出理想中的矩形來繪畫，因此將畫布掛在牆上，內容全無，但它卻是如此的完美，我根本無法畫上一筆」（註12）。我們可以從他一張在慕尼黑工作室所照的照片中看到其牆上掛著大小不同尺寸的空白畫布。

哈同第一次的展覽是在1931年德勒斯登的Kuhl畫廊展出，在此次的展覽中其風格尚未確定，作品有具象與抽象，不過在評論上深獲色感好、雅緻、脫俗等好評，在其作品中有一幅畫有丑角的人物與畢卡索的丑角很相似，明顯的可看出受到了畢卡索的影響。

此展中有一些是1922年的作品及四幅抽象畫的作品，在四幅抽象畫的作品中已賣掉一幅，其原題名為「抽象」後來改為「1931-1」。這幅作品，是在一張有色的背景中畫了幾條黑色的直線和小的白色長方形、圓形等幾何簡單的結構。在這個展覽中哈同認識了藝評家葛洛曼，同時收到了一張「青年畫家聯展」的邀請卡，在此聯展中有Wolfgang Paalen和未來派的Ernst Wilhelm Nay，能與當代有名的畫家一起聯展對於一個青年畫家的前途與毅力具有很大的意義與鼓勵。稍後1932年哈同又與其妻在奧斯陸的Blomquist畫廊聯合展出，但這次的展覽並沒有受到很好的藝評，甚至有的藝評家評之為難以理解的超現代繪畫。

巴黎的現代繪畫雖以蒙德里安、拉力歐諾夫(Larionov)，鞏恰(Gontcha)，佩夫斯納(Pevsner)，為其領導且代表著現代藝術的先鋒。但抽象繪畫在巴黎並沒有什麼地位，不過學院及私人學校吸引了許多青年抽象畫家，如羅謝(Lhose)，雷捷(Leger)，歐珍方(Ozenfant)等，他們分別來自荷蘭、斯堪地那維亞半島。此時，巴黎的抽象

繪畫藝術的潮流恰與東歐的前衛藝術相反，東歐的前衛藝術指的是蘇俄、匈牙利、波蘭等，雖抽象藝術漸漸的在巴黎流行，但其畫壇還是以畢卡索、馬蒂斯、雷捷等為主，並且還有立體派流行於當時，雖還有超現實主義對立體派產生很大的威脅，但它還是當時勢力最大的畫派，一般法國人也把它視為最前衛的繪畫，在畫廊裡很少有抽象繪畫作品的買賣，大部分的抽象畫家包括哈同在內，直到1930年代後期都還是在特定的沙龍展出。

1930年法國藝壇Michel Senphor發起「圓形和方形」(Cercle et Carre)的組織且準備出版一本抽象藝術的刊物，這個團體由象徵主義、純粹主義、幾何抽象主義的蒙德里安、范唐哲盧(Vantongerlos)，Vordemberge-Gildewart，波斯內爾(Peusner)和康丁斯基等所主宰，此外，也包含了一些為鼓吹立體派、未來派等基本理論的抽象藝術作品，這個團體的藝術形態後來被一個藝術家批評為「幾何性的擬人化，擬人化的幾何性」。這位藝術家實為另一反對派具體藝術的團員，這個具體派藝術所維護的是「純粹藝術的理想，無任何形式和感覺的諷刺暗示」，不過這兩種團體的時間都很短，很快便消失。

1931年初又有一個名為「抽象~創作」的團體出現，這個組織被視為是由「抽象藝術是由自然界的形式逐漸抽離而形成」和「抽象藝術是獨立存在於自然界外，是由人所創作而成」兩種

的基本理論混合而成，但其最重要的則是「形式幾何」。這個團體出版了一個刊物，其中刊有一篇文章提到抽象藝術是以自然、純粹的幾何圖形的概念為基礎或者是由所謂的抽象元素的運用來創作，如利用圓、方、平面、立體、線等的組合。這個組織一年差不多有50位藝術家加入，這可說是一個小規模的組織，他們之間則是靠刊物的發行、傳播其有力的理論、訊息。在這個刊物裡也刊載藝術家及其作品，因此，抽象藝術在其他的國家有了正面的反應。

有關這些團體哈同在他自己的文章中提到：「這些團體是結構主義(Constructicism)和後造形主義(Post-plasticism)的代表，同時主宰著當時的藝壇」。在這幾年間哈同的抽象繪畫創作作品在藝術市場上並無任何差別，不受欣賞，同時在此年間哈同也受了立體派的色彩、光影、肌理及世界觀的影響。

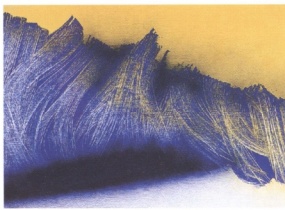
第二次世界大戰的衝擊給予哈同第二次的震盪，在這樣巨大的衝突中，哈同個人的舉動使他成為眾人的典範，同時也是第二次世界戰後德國最有勇氣的藝術家。1935年哈同流亡法國，1939年希特勒向法國宣戰，哈同即毅然決然的登記加入反法西斯主義的自願軍，成為法國的外籍兵團而攻打德國。1940年在德軍的攻擊下，法軍慘遭敗北，哈同在性命飽受威脅的情況下，化名在法國南部以做農工過活，事實上假若當時德軍發現他的真實身份，恐怕早被扣上賣國賊的罪名當場





2. 作品編號T1981-E1 壓克力及乙烯顏料  
58×250公分 1962  
(本圖係更正前一期頁58之錯置)

槍斃。1942年11月法國南部遭德軍佔領，哈同被迫離開法國前往西班牙，在那裡卻不幸遭法西斯政體的法蘭哥政府逮捕，入獄七個月後，在美國友人的協助下獲釋出獄。他當時有兩種選擇機會，一是留在西班牙，一是移民美國，他選擇了美國駐西班牙大使館，目的是為了前往北非再度加入法國反抗軍的部隊。日後他提到這個勇氣過人的舉動時說，當時的想法是，至少要有一個德國人可以站得直、行得正。在外籍兵團實地經過兩次作戰訓練後，加入法國解放軍的戰役。在1944年11月20日貝勒佛(Belfort)一戰中遭德軍機槍打中而身受重傷，右腿經過兩次的切除手術，這是他從1935年逃離德國納粹後再一次面臨一無所有的情況。幸而在藝術家朋友，尤其是卡勒戴爾(Alexander Calder)的協助下脫離苦海，不僅得到法國國籍，同時還獲頒作戰十字勳章。至此才使



3. 作品編號T1971-R30 壓克力顏料  
180×250公分 1971

他感到其生命不再受到威脅而有了安全感。

戰後當他再度動筆作畫時，其繪畫形式已經不同於前，這個改變是受到戰爭和受傷的影響，他的聲名一舉衝天，卓然成為歐洲最重要的抽象表現主義畫家。其不加思索的、全然自發性的線條，深刻的筆觸、刮痕和具有速度感的力量等，好比在平面上雕鏤一件藝術品一樣，他不斷的借助於象徵、隱喻，直接觸及觀眾自身的生存問題，將它們赤裸裸地詮釋出來。另外，肢體運動在此時也完全的掙脫以往既定的形式，同時解放了藝術家手臂的運動，成為完全自發自主的律動而迸發出來。這樣的經驗直到今天在西方繪畫中依然是一些新繪畫運動的源頭。

當1960年代壓克力顏料出現於市場時，哈同即利用它來作畫，並發現壓克力顏料具有快乾的特質，同時可以用手或其他工具在潮濕的壓克力顏料上刻、刮以做出想要的效果。壓克力顏料的出現對哈同晚期的創作具有革命性的影響，使他終於得以實現最早的夢想——透過肢體運動直接在畫布上作畫。在此之前，在紙

上完成所有的自發性作品都是為日後轉畫在畫布上之用。同樣的在這個時期，哈同也開始使用噴槍，在畫布上噴出雲霧的感覺和色彩。此種繪畫方式一直到1989年11月哈同過世為止都是哈同作品的主要風格。

今日歐洲之所以再重新發覺哈同的作品，主要是針對其晚年的作品，這些作品全是從定居於蔚藍海岸附近的安地培(Antibe)之後開始創作的。哈同每年固定到此地渡假，定居該地的原因是為了遠離巴黎藝術界及政治圈過於沉重的氣氛。至死之前他依然對歷史進程抱持著懷疑的態度，恐懼革命的再一次爆發，重蹈1930年代差點使他命喪黃泉的德國納粹的腳步。

哈同的自動性繪畫變成他繪畫中的絕對原則，他又加以使用多變化的技巧，因此與波洛克一成不變的「滴流法」技巧不同，同時以哈同生前最後十五年間的繪畫方式——完全沒有事先構思的結構繪畫，恐怕沒有一個畫家不因此而迷亂陣腳。這種直接的繪畫就如同哈同戰後的壓克力作品一樣充滿力量，若不是畫家長年累積的經驗，不可能達到如此的境界。最令人震驚的是，哈同在其生命晚期中所展現的高度自由和現代感，無一不叫人敬佩。德國表現主義繪畫經過哈同將之與法國繪畫中的「降低人為控制的表現精神」融合，「立即表現」的觀念終於得以實現。

關於哈同的肢體行動繪畫之所以對1960年代的藝術家影響甚大，究其原因則是哈同將經過納

粹時期的批鬥、遭禁、第二次世界大戰之後的戰敗國及罪惡感所引起的政治、文化鉅變而產生的德國當代藝術，與德國在本世紀初的表現主義繪畫建立連接關係，繼而產生以哈同的肢體運動繪畫為中心的藝術形態。

哈同另外的創作思想來源來自生機論者尼采強烈的思想，一部分是從閱讀而來，一部分卻是來自家庭音樂教育的影響。這類尼采思想以及和音樂密切的關聯一直都是其作品重要的協調元素。當尼采及德國表現主義所呼籲的價值轉變尚未達成前，一次世界大戰就爆發了。當時哈同認為，要實踐尼采所提價值轉變的主張，則必須超越德國表現主義所遵循的具象範圍。這也就是哈同抽象繪畫誕生的主因，拒絕再以自然為參考的標的，自然界中唯一值得強調的只有平面彩色上的重量感。

歐洲和美國在1950年間都是在抽象表現主義藝術及其他形式的抽象藝術主導之下進行改革。哈同是歐洲藝術的改革者，蘇拉奇(Sulachi)稍晚繼之而起，而美國同時期的畫家雖沒有經歷過戰爭的洗禮，如帕洛克、默德維爾(Motherwell)、馬克·羅斯科(Mark Rothko)也同樣進行過改革的工作。就哈同來講，其改革是從根植於德國古老傳統的思想出發，再加上德國表現主義刺激下的個人創作經驗。而美國藝術家主導的改革行動，即是當年為逃離希特勒領導的德國政府的巴斯教授間接引導下產生的，如阿爾貝(Josef Aivers)、霍夫曼(Hans

Hofman)。但當年表現主義的暴力抽象和其自發性的運用，一直局限於少數國家的藝術家之間，第二次世界大戰後，經過哈同和其他先前提到的藝術家的努力，自發性的繪畫得以與抽象繪畫相互融合。當年重要的明星人物正是哈同，而今日他更是以歐洲抽象表現主義的創始人著稱。哈同今日的成就與他歷經人類歷史中重大的衝擊有關，後者對他一生產生莫大的影響。其中最值得我們學習的是他的自信心，以及在歷史價值上的自我肯定。■

#### 【註釋】

- 註1：此種的說法是盧梭根據哈同的自述而寫。
- 註2：Monique Lefebvre, *Hans Hartung; Autoportrait*, 1976, Paris. P.8.
- 註3：Jennifer Mundy, *Hans Hartung works on paper 1922~1956*, Ed. Tate Gallery, 1996, London. P. 36~37
- 註4：Monique Lefebvre, *Hans Hartung; Autoportrait*, 1976, Paris. 1976, P.40~41.
- 註5：Hans Hartung, *Rembrandt et l'art contemporain*, Letter to André Kuenzi, Ed. La Gazette litteraire, 1969, Lausanne.
- 註6：Will Grohmann, *Hans Hartung; Aquarell, 1922*, St Gallen, 1966, P. 21.
- 註7：Hans Hartung, *conversation with Daniele Giraudy*, 1979, Typescript.
- 註8：Monique Lefebvre, *Hans Hartung; Autoportrait*, 1976, Paris. P. 59.
- 註9：Jennifer Mundy, *Hans Hartung works on paper 1922~1956*, Ed. Tate Gallery, 1996, London. P. 62~63.
- 註10：黃金分割的理論是西方古典藝術中和諧比例的系統。

註11：Monique Lefebvre, *Hans Hartung; Autoportrait*, 1976, Paris. P. 74.

註12：Jennifer Mundy, *Hans Hartung works on paper 1922~1956*, Ed. Tate Gallery, 1996, London. P. 73.

#### 【參考書目】

1. AA.VV, *Hartung; Peintre Moderne*, Ed. Skira, 1896, Milano.
2. AA.VV, *Hans Hartung, Bergman Anna-Eva*, Ed. Le Champ des Oliviers, 1994, Antibes.
3. AA.VV, *The Dictionary of Art*, Ed. Grove, 1996, New York.
4. AA.VV, *The Oxford Companion to Twentieth Century Art*, Ed. Harold Osborne, 1990, New York.
5. Daniele Giraudy, *Hans Hartung Conversation with Daniele Giraudy*, Typescript, 1979.
6. Hans Hartung, *Rembrandt et l'art contemporain*, Letter to Andre Kuenzi, Ed. La Gazette litteraire, 1969, Lausanne.
7. Jean-Louis Ferrier, *Art of Our Century*, Ed. Chief, 1989, New York.
8. Jennifer Mundy, *Hans Hartung works on paper 1922~1956*, Ed. Tate Gallery, 1996, London.
9. Monique Lefebvre, *Hans Hartung; Autoportrait*, 1976, Paris.
10. Rene de Solier, *Hans Hartung*, Ed. Quadrum, 1956, Brussels.
11. Rene Guilly, *Les Expositions*, Ed. Paru, 1947, Monaco.
12. Will Grohmann, *Hans Hartung; Aquarell 1922*, Ed. St Gallen, 1966.

#### 作者簡介

本文作者現任本館約聘研究人員